

戏曲与民俗文化论

刘祯

《戏曲研究》第70辑

—

一、回归民间与戏曲研究中的

的民间立场

在“纯”戏曲研究中，民间是没怎么被纳入学者们的学术视野的，所以，我们在批判封建文人士夫把戏曲视为“小道”、“末技”时，我们汲汲与留恋的还多是文人士夫的文献文本，似乎不如此就不是“戏曲”。当然，也有学者注意到民间，比如20世纪20、30年代对南戏的考证勾稽，对象是真正民间的，但关注的视角和方法手段还是传统的，并没有建立起民间的主体本体地位。80年代以来，戏曲研究硕果累累，戏曲也几成显学，然而从发展与未来的趋向看，真正有一种回归民间的新势是最值得我们注目的，这从近年一批戏曲学位论文的选题和一些著作的出版及学术研讨可以说明。

回归民间，重新认识、理解民间，首先是观念问题，制约人们行为的首先是思想、观念。从戏曲的发展历史来看，清代花部的崛起不仅仅是实践行为层面现象，对人们（包括文人士夫）观念所产生的影响也是前所未有的，使人们由原来对民间的不屑一顾、排斥、批判转而接受、容纳，认识到民间是与文人一样的客观存在，从而一定程度上改变了人们对民间戏曲的认识和偏见。乾隆时期程大衡评《缀白裘合集》：“其中大排场，褒忠扬孝，实勉人为善去恶，济世之良剂也；小结构梆子秧腔，乃一味插科打诨，警愚之木铎也。雅艳英雄，靡不悉备；南弦北板，各擅所长。撷翠寻芳，汇成金璧，既可怡情悦目，兼能善劝恶惩。虽梨园之小剧，若使西堂见之，亦必以此为一部廿一史也。”

[1]能够从正面理解民间戏曲的意义，把民间的“梨园小剧”譬之为“一部廿一史”。文人与民间、雅与俗开始有一个比较客观、公正的评价。叶宗宝在为《缀白裘》六集所撰写序言时议论的：“词之一体，由来旧矣；夫有不登雅而斥俗，去粗而用精，每为文人学士所玩，不为庸夫愚妇所好也。若夫随风气为转移，任人心所感发，词既殊于古昔，歌亦逊于畴曩，非关阳春白雪，仅如下里巴人，一时步趋，大抵皆然，亦安用刮削哉？醉侣山樵曰：否否。词之可以演剧者，一以勉世，一以娱情，不必拘泥于精粗雅俗间也。余因披是编而阅

之，知其类有二焉。一则叶律和声，俱按宫商角徵，而音节不差；一则抑扬婉转，佐以击竹弹丝，而天籁自耿。宜于文人学士有之，宜为庸夫愚妇者亦有之，是诚有高下共赏之妙。”[2]以往，文人学士与庸夫愚妇、雅与俗、精与粗、阳春白雪与下里巴人完全是对立的范畴，然而，在叶宗宝看来这些都已经改变，“不必拘泥于精粗雅俗间也”，这些曾经是互相对立的范畴此刻可以达成一种共识，这就是“高下共赏之妙”。

对过去许多文人士夫喜好昆曲，鄙视民间弋阳梆子秧腔等，许道承认为这如同《诗》之有“风”、有正有变的道理是一样的。昆曲与弋阳梆子秧腔殊途，但一样给人快感，彼此互补，而不是扬此抑彼的关系。他认为：“且夫戏也者，戏也；固言乎其非真也。而世之好为昆腔者，率以搬演故实为事，其间忠臣孝子、义夫节妇、奸谗佞恶，悲欢欣戚，无一不备。然社或遇乱头粗服之太甚，豺声蜂目之叵耐，过目遇之，辄令人作数日恶。无他，以古人之陈迹，触一己之块垒，虽明知是昔人云：吹绡一池春水，于卿何事，而愤懑交迫，亦有不自持者焉。若夫弋阳梆子秧腔则不然，事不必皆有徵，人不必尽可考，有时以鄙俚之俗情，入当场之科白；一上氍毹，即堪捧腹。此殆如东坡相对正襟捉肘，正尔昏昏欲睡，忽得一诙谐讪笑之人，为我持羯鼓解醒，其快当何如哉！此钱君《缀白裘》外集之刻所不容已也。抑吾更有喻者，《诗》之为风也，有正有变，史之为体也；有正有逸，戏亦何独不然？然则戏之有弋阳梆子秧腔，即谓戏中之变，戏中之逸也，亦无不可。”[3]对民间戏曲“以鄙俚之俗情，入当场之科白”、“捧腹”的风格特色有较好的归纳和掌握。认为弋阳梆子秧腔等是戏中之变，戏中之逸，虽然还带有“正”、“变”的正统观念，但显见得已经不视之为异类，看出人们观念的历史性进步来。

嘉庆年间，民间戏曲与昆曲经历了此消彼长，昆曲“共尚吴音”的地位发生动摇，代之以花部乱弹成为新的时尚。焦循《花部农谭》云：“梨园共尚吴音。‘花部’者，其曲文俚质，共称为‘乱弹’者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外，多男女猥褻，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、渔父，聚以为欢，由来久矣。自西蜀魏三倡为淫

哇鄙謔之词，市井中如樊八、郝天秀之辈，转相效法，染及乡隅。近年渐及于旧。余特喜之，每携老妇、幼孙，乘驾小舟，沿湖观阅。天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演，余因略为解说，莫不鼓掌解颐。有村夫子者笔之于册，用以示余。余曰：‘此农谭耳，不足以辱大雅之目。’为芟之，存数则云尔。”[4]这种审美新的变化不惟是焦循“独好之”，应该是一种比较普遍的社会现象。在焦循看来，花部乱弹继承的是“元剧”的传统，可谓出之有名，并且，花部戏曲“其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”，而“吴音繁縟”，不为一般大众所理解，所以焦循“特喜之”，乡野村夫也是“莫不鼓掌解颐”，他与民间的审美立场是一致的。

花部乱弹的勃起，意味着一场深刻的民间文化运动的开展，其影响是史无前例的，以往我们对它的影响不大涉及，实际上从中国思想文化发展的角度看，是非常值得重视的。这期间民间与文人发生了重要的扭转和置换，民间话语某种程度成为一种支配和主流性话语，民间的地位不再是那么低矮，被人鄙视，文人的立场和话语逐渐被民间消解和取代。这样一场声势浩大的民间文化运动，不会仅仅停留在行为实践层面，一定会深入到人们的思想观念里。虽然民间没有文人思潮中出现的那种代言人，但轰轰烈烈的民间戏曲和民间文化活动是最好的注解，文人的言谈举止不再那么高高在上，民间成为他们关注的重要对象。焦循的《花部农谭》、李光庭《乡言解颐》、王有光《吴下谚联》等，都可以看出文人关注点和兴趣点的变化。

这场民间文化运动，确实带来的是人们思想观念深刻的变化，以往一些被视为程式的、不变的人生准则和终极追求也随之发生动摇，而新的认知和见解是以民间为基础的。对那些与民间有一定联系的文人来说，有着更深切的体会。清代道光年间的李光庭在《乡言解颐序》中认为：

古之善于立言者，曰有物，曰有章。物，著实也。章，文章也。盖无实则事不足徵，无文则行之不远，文实兼备，乃能信今传后，卓然成不朽之著作，足以为立言者程。然而不尽然也。农谚、童谚、邨歌、舆诵，散见于史传者，不可胜纪，非必期有物有章也。一时偶触之机，于天时地理人情物态之蕃变纷纭，莫不自鸣其所见。而其高下长短之音节，亦成自然之天籁，而不戾乎风人，輶軒所采，刍蕘之词，良有以也。余闲懒成病，抑郁经年，亲友时以余之

所苦问。余习而不察其苦，因问而瞿然，试坐果苦坐，试行果苦行，试卧果苦卧，始知徒自吃苦。感慰问之情，而愈不能不于苦中寻乐处。铺啜自如，腹未负也。余何苦？丹铅不废，舍尚存也。余何苦？记事珠虽亡，追忆七十年间故乡之谣谚歌诵，耳熟能详者，此心甚愜然也。余何苦？于是念之于口而笔之于书，其言散而无纪，部之以天、地、人、物，名曰乡言解颐。命慕、敬两儿录而校之，因示之曰：“我犹未免为乡人也。生于乡而不知乡之俗，昧矣。知乡之俗而不闻乡之言，聋矣。以里閭真率之恒言，与市井游诞之匪语，视无差别，与顽而用器矣。尔辈生长京师，不知乡俗，并未闻乡言，何异居堂室而未知营草茅，食稻粱而未见种禾稼者乎？”礼反自始，乐操土风。渠水溯文澜欤？乡言之章也。林亭说古迹欤？乡言之物也。[5]

对古人善于“立言”、有物有章、“文实皆备”，这些历来为“立言者”所禀承的古训和一定不移之法，李光庭加以怀疑和否定：“然而不尽然也”。他认为：“农谚、童谚、邨歌、舆诵，散见于史传者，不可胜纪，非必期有物有章也。一时偶触之机，于天时地理人情物态之蕃变纷纭，莫不自鸣其所见。而其高下长短之音节，亦成自然之天籁，而不戾乎风人，輶軒所采，刍蕘之词，良有以也”，把农谚、童谚、邨歌、舆诵视为“自然之天籁”，不是花部乱弹所引发的民间文化运动，是不会有这样反文人、反传统的认识、思想的。

清代这场民间文化运动时间之长、影响范围之广之深也是史无前例的，以花部戏曲的崛起为前导为主流，又不局限于戏曲，其对清代中、后期包括近代思想文化所产生的影响是值得我们总结的。

当前，人们重新回归民间，绝不仅仅是要“补白”，更是戏曲研究深入和人们思想拓展的必然。认识民间有许多向度，理论的，实际田野的，宏观的，具体的，不一而足。其中，民俗视角是很重要的一个方面。

二、戏曲与民俗的历史关系

在“纯”戏曲研究中，民俗文化似乎是与之风马牛不相及的。在一般学者看来，戏曲是艺术，民俗则是民间风俗，是一个国家或民族中广大民众所创造、享用和传承的生活文化。[6] 事实上，在早期在民间的演出活动中是很难把它从民俗事项、民俗活动中剥离出来，“纯”戏曲是戏曲发展到一定阶段

尤其是被士夫文人接受后的一种生存状态，包括 1949 年新中国成立后对戏曲地位的提升（对封建时代对戏曲态度的反拨）、艺人地位的提高，是戏曲进一步精致化、剧场化、意识形态化，改变了过去人们对戏曲及艺人鄙视的态度，戏曲被提纯，戏曲成为大剧场舞台艺术的佼佼者，戏曲肩负起了更重要的政治使命，然而，在这些热闹与繁华的背后，是戏曲与民间生活民间情感状态渐行渐远，民俗文化原本是戏曲具有原生态性质的存在基础，然而曾几何时他们之间的关系成为需要人们考索的问题，确实，戏曲的这种发展和变化是历史性的，同样，观念变化也是人们始料不及的。

戏曲之所以需要回归民间在于它多少年的延伸、发展已经走出了最初的、与民俗文化紧相依偎的血脉，成为一种被雅化、被人们视为“艺术”的玩意儿，某种程度上戏曲的艰难不是别的，恰恰是它与民俗文化渐行渐远的“变质”，历史上这种情况不独戏曲存在，其他文学艺术的发展亦存在这种情况，只是戏曲缘了它的形态特征的情况尤其显著而已。在民间，没有纯粹意义的“艺术”，尽管许多艺术形式都源于民间，生长于民间，但它就是生于斯、长于斯的一种受大众喜爱的“玩意儿”，没有后来的那种艺术“提纯”，这种玩意儿没有确定的名称，没有严格的内在规定，其生活情态与艺术形态融为一体，难分难解，不辨尔我。也因此，民间文化、民俗文化是戏曲的母体和载体，而戏曲则是这个母体载体中最为活跃、热闹和狂野的情绪宣泄和情感表达，民间文化、民俗文化的“狂欢”和高潮是以戏曲的锣鼓为起点和标志的。在民间民俗节庆与戏曲演出是一队双胞胎，有节庆就会有戏曲演出，而民间戏曲演出最多、最频繁的就是节庆活动。从许多现存的文献可以反映戏曲与民俗文化的这种关系，其实，对于民间“历史”的记述，是非常有选择的，许多真正的民间情态是被有意识地“忽略”掉啦，包括戏曲的演出。所以，真实的民间历史和历史现象不是文献尤其不是官方文献所能够完全体现的，而戏曲演出的实际热闹程度可能是文献记载的数倍、数十倍百倍还多。

戏曲与民俗的历史关系，实际上也是戏曲从民俗文化活动、祭祀活动中逐渐脱胎、分离、独立并走向精致的过程，民俗文化是戏曲蕴育的母体，进尔分离并最终成为独立的艺术的一个学科，形成与民俗文化相对的一个它层面。

戏曲的发生是戏曲研究最具有本源意义的课题，历来关于戏曲发生也是众说纷纭，至今已有多种观点，究其根本，这些观点或着眼于形态，或着眼于功

能等等，所以有“歌舞说”、“综合说”、“巫优说”之种种，这也许是一个永远不能解开的谜。但作为一种表演行为，戏曲首先离不开一个“场”——表演行为发生的空间和时间，而这个“场”就是民俗文化，所以，广义地说戏曲发生于民俗文化应该是没有什么大的疑议的，也可能是目前我们在这一问题最可能达成的共识。王国维追溯戏剧发生于古之巫觋，认为“盖群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之所冯依；故谓之曰灵，或谓之灵保”，

“是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣”。[7]这是从戏剧歌、舞表演形态来认识戏剧的源，从巫觋存在更大的空间范围看，“恒舞于宫，酣歌于室”的“巫风”、“俗巫鬼”——民俗文化是其存在的凭依和“场”。“商人好鬼，故伊尹独有巫风之戒。及周公制礼，礼秩百神，而定其祀典。官有常职，礼有常数，乐有常节，古之巫风稍杀。然其余习，犹有存者：方相氏之驱疫也，大蜡之索万物也，皆是物也。故子贡观于蜡，而曰一国之人皆若狂，孔子告以张而不弛，文武不能。后人以八蜡为三代之戏礼。”[8]王国维看到了巫觋灵保“偃蹇以象神，或婆娑以乐神”的戏剧动作表演和歌唱，但这些活动都属于当时社会各个历史时期所盛行的巫风雩俗，戏剧蕴育于民间，蕴育于民俗文化活动、祭祀活动。

越是早期，戏剧活动与民俗文化的关系越紧密，甚至难以遽分。雩与巫是人们认识、研究戏剧早期形态和发生的重要对象和形态。“雩”的本意就具有民俗文化意味，高诱在《吕氏春秋》注云：“雩，逐疫除不祥也。”行雩、雩活动体现的正是民俗文化的内涵，“季春之月，命国雩，九门磔攘，以毕春气。仲秋之月，天子乃难，以达秋气。季冬之月，命有司大难，旁磔，出土牛，以送寒气。”（《吕氏春秋·月令》）不同的节庆有不同的雩祭，具有不同的功能目标，但都是彼时民俗活动、民俗事项的表达。“月令”本身也透露出这种雩祭的民俗基础。这时的雩活动与民俗文化完全融为一体，表演与戏剧因素服从祭祀民俗，整个来看还处于一种混沌、蒙昧状态，只是从雩及其以后的演化可以现出一点戏剧发生的端倪而已。

百戏、角抵戏是秦汉民俗文化的重要内容，已经具有比较独立的体式品格，但还不是真正的戏剧。汉代《西京杂记》所记《东海黄公》在角抵竞技中已经包含一个规定情景中的故事，道具装扮详细，有很强的动作表演性，不似以前的雩祭更多混沌状态，依然处于民俗文化活动的内容，所谓“三辅人俗用

以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉”。这里的“戏”是戏弄、戏耍，不是戏剧。这样一个民俗活动中的特出节目，以其影响由民间走向京城，这也是一条具有规律性的发展道路和模式。

宋代是戏剧形成的重要时期，也是戏剧从民俗活动剥离出来的过程，在戏剧与民俗两个方面都有显著的体现。北宋孟元老《东京梦华录》记载：“七月十五日中元节。先数日，市井卖冥器靴鞋、幞头帽子、金犀假带、五彩衣服。以纸糊架子盘游出卖。潘楼并州东西瓦子亦如七夕。耍闹处亦卖果食种生花果之类，及印卖《尊胜目连经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之。构肆乐人，自过七夕，便般‘目连救母’杂剧，直至十五日止，观者增倍。中元前一日，即卖练叶，享祀时铺衬桌面。又卖麻谷窠鬼，亦是系在卓子脚上，乃告祖先秋成之意。又卖鸡冠花，谓之‘洗手花’。十五日供养祖先素食，天明即卖糜米饭，巡门叫卖，亦告成意也。又卖转明菜、花花油饼、俊赚、沙赚之类。城外有新坟者，即往拜扫。禁中亦出车马诣道者院谒坟。本院官给祠部十道，设大会，焚钱山，祭军阵亡歿，设孤魂道场。”[9]许多研究戏曲形成的学者瞩目于北宋杂剧《目连救母》，因为：（一）这个杂剧是以目连救母的故事为其内容；（二）既以故事内容为中心，必为装扮人物，根据规定情境而以代言体演出；（三）连演七八天；（四）其连演多天，不管为连台继续着一本一本地演出，或者每天都演的是同样情节，但连台则可见其内容之丰富，每天如是则可见其演出之精彩，否则当无如许之观众。[10]但是，这样一个热闹、隆重的“构肆”演出活动，是中元节民俗活动的组成部分，这其间的任何一项内容活动都饱含着对祖先的祭拜告慰——包括《目连救母》杂剧演出，[11]没有七月十五中元节追荐祖先的民俗事项、民俗礼仪，就很难想象有《目连救母》杂剧那样大规模、那样热烈的演出，《目连救母》是应用民俗礼仪而产生的，但在北宋的“构肆”中已自成规模、体系，逐渐从民俗活动和表演的“杂烩”中走出。可以说，杂剧《目连救母》是戏曲与民俗文化关系一个非常典型的例证。

戏曲作为一种艺术形式形成与成熟的过程，也是它逐渐疏离民俗文化活动、自我品格不断完善的过程。宋元时期，无论是南戏抑北杂剧，其自身的艺术形态特征已趋完整，一俟艺术品种特质具备，非戏剧艺术因素剥落，该艺术品种的内在结构规定和制约其发展，与蕴育其产生的民俗文化、民俗活动渐成

两途，分道扬镳。在此后的戏曲发展中，戏曲与民俗文化活动的悖离主要有两种情况，一是文人士夫对戏曲“俗”的鄙视和接受过程中的雅化，二是1949年新中国成立戏曲的意识形态化、戏曲提纯和剧场化。

戏曲的俗性使文人士夫对之鄙视和排斥，所以早期南戏“士夫罕有留意者”，他们的接受过程也是使戏曲雅化、脱离俗性、民俗文化的过程。元代，杂剧的作者——书会才人具有文人和民间的双重身份，所以一方面他们作为一个阶层从事戏曲创作，另一方面，也在改变杂剧的生存状态。不同于南戏的是杂剧的兴盛是在都市——大都形成了杂剧的中心，从而使杂剧有更多商业色彩而民俗味儿降低。同时，杂剧的内容，它的批判性也具有超乎民间的力量，进一步张显杂剧这一新艺术的独立品格，所谓“四折一楔子”使人们看到的是杂剧的形态品格，已经不在混融于民俗文化、民俗活动中，成为都市勾栏瓦舍的流行艺术。

明代恢复了汉族的传统地位，文人士夫排斥民间，殊不知自己的根原来就是民间的。一方面他们创作许多迎合封建专制统治的“教化剧”，一方面他们鄙视、排斥民间，改造民间，把民间创作拿来，按照文人的标准和要求加以改造。安徽祁门秀才郑之珍就是按照文人的传奇格局改编自己家乡流行的目连戏的。在民间，目连戏演出与当地的宗教信仰、祭祀礼仪、民俗事项紧密相关，但郑之珍完全按照传奇的格局加以规范、绳墨，把民间生活气息浓郁的一些场次及人物尽皆删除，民间隆重的、必不可少祭祀性开场扫台仪式也为传奇化的“开场”所置换，时间上也是“目连戏愿三宵毕”，压缩民间如火如荼的演出规模。当然，民间演出并不受这种改编的约束，依然与宗教祭祀、仪式活动、民俗事项紧紧相偎。

昆曲在虎丘曲会保留有民间民俗文化的传统和烙印，[12]但整体上昆曲恰恰是最为文人化的戏曲，在文人士夫手里，昆曲的文学性整饬而典雅，而经过魏良辅的音乐革新，这种文人化戏曲就从案头走向场上，得到真正的实践，从而与民间、民俗文化的关系疏离，在文人士夫的场上或者红氍毹上，昆曲的精致达到一个高峰，同时它与民间、民俗文化的关系也走向了两端。

三、民间戏剧与民俗的深刻意义

事实上，戏曲发展还有一个非主流但非常重要的存在状态，这就是民间戏

曲的存在，当戏曲已经步入文人的视野、浮现于社会时，民间演出复被社会正统的力量所遗弃，但民间演出不因此消歇，而始终保持着一种比较原始的与民俗文化紧密依偎的状态。从北杂剧来看，一般学者认为到元末明初走向式微，这其实是其社会显形的演出状态，就民间而言，这种演出一直是存在甚至是比较兴盛的。比如抄立于明代万历二年的《礼节传簿》的发现，“除丰富多彩的剧目以外，还有各种各样的戏曲形式。计有正队戏、院本、杂剧、哑队戏等，这是当时戏曲繁盛的另一标志。值得注意的是，在祭祀后于舞台上正式献演的剧种中，队戏、院本与杂剧三者并列，这说明它们乃是彼此不同的戏曲类型，虽然产生于不同时代，但于明中叶仍都在广泛演出。”[13]《礼节传簿》的发现，也说明民间演出的历史状况——一直是被“正史”湮没的，淹没的不仅是《礼节传簿》，也不仅是这一时期的民间演出，而是整个的民间。民间就是这样被“正史”、被一种思想观念湮没了。值得注意的是《礼节传簿》的存在和传播机制，是与当地的民俗文化、办赛敬神习俗分不开的。民间办赛，赛前都要迎神，赛中都要向神祇供盞，赛后也要送神，而各村赛场又各有自己的特点。“任何举赛，不论规模大小，全为酬神许愿、驱疫逼邪、祈福禳灾。”[14]不仅是北方，在江南也多迎神赛会的演出。吴地“有迎神赛会，地方棍徒，每春出头敛财，排门科派，选择旷地，高搭戏台，鬳动男妇聚观，蹂躏田畴菜麦。甚至拳男恶少，寻鬻斗狠，攘窃荒淫，迷失子女，祸难悉数。”[15]“江南信神媚鬼，锢蔽甚深。聚众赛神，耗财结会。诞日，则彩灯演剧，陈设奇珍，列桌数十，技巧百戏，清唱十番，叠进轮流，争为奢侈。更有抬神出会，仪从纷出，枷锁充囚，台阁扮戏，炉亭旂繖，备极鲜妍。百里来观，男女奔赴，以致拥挤践踏，争路打降，剪辂抢窃，釀命结讐。一年之中，常至数会，一会之资，动以千计。耗财无益，惟此为尤。再有乡民信鬼，病不求医，专事巫师，大排牲醴，歌唱连宵，以为禳解。”[16]“一年之中，常至数会”，见其演出的频繁。这种形式是民间戏曲存在的最基本的状态之一，其功能也是民间戏剧具有顽强生命力、能够生生不息的主要方式和动力所在。

挖掘民间戏剧，我们看到戏曲与民俗依然保持的那种混融状态——当然戏曲已经具有了独立的品格。一年四季的岁时节日，是民间功能不同的演出季，不同季节，有大大小小不同的节日，从而有不同功能、目的的演出，这与节日的来历有直接的关系，这些节日可以分为与农业祭祀有关的岁时节日、与祖先

崇拜有关的岁时节日、与神灵特别是自然神崇拜有关的岁时节日、与驱邪禳灾有关的岁时节日以及与禁忌有关的岁时节日等。一年之计在于春，无疑“行春”是岁时中最重要的节日，“吴中自昔繁盛，俗尚奢靡，竞节物，好遨游，行乐及时，终岁殆无虚日。而开春令典，首数行春，即古迎春礼也。旧俗，官吏于是日督坊甲饰社夥，名色种种，以铺张美丽，为时和年丰兆。而留心民事者，国初犹竞召伶妓、乐工，为梨园百戏，如《明妃出塞》、《西施采莲》之类。变态虽呈，争妍斗巧。今世风递嬗，第以市儿祇应故事：先立春一日，郡守率僚属迎春东郊驂门外柳仙堂。鸣驺清路，盛设羽仪，旂帜前导，次列社夥、田家乐，次勾芒神，次春牛台。巨室垂帘门外，妇女华妆坐观。比户啖春饼、春糕，竞看土牛集护龙街，駢肩如堵，争手摸春牛，谓占新岁利市。谚云：‘手摸春牛脚，赚得钱财著’。”[17]《明妃出塞》、《西施采莲》这样的演出与农耕活动紧密相连，所以“行春令典”有此“旧俗”，这些迎春礼仪的功能在于“为时和年丰兆”。这期间是民间演出、祭祀活动的热闹之时。江西南丰上甘坊大傩仪式从正月初一开始，至正月十九日结束，其仪式结构和程序分为四部分：起傩——演傩与装跳——解傩——安座。[18]南丰石邮村乡傩仪式从农历大年日至正月二十日前后，其程序和结构分为六部分：下殿——起傩——演傩——搜傩——圆傩——安座。安徽省贵池刘街乡的傩戏演出是在正月初七至十五进行。这是民俗文化、民俗活动最热闹的时期，也是演出最兴盛的时期，两者互存你我，不能遽分。

与民俗文化、祭祀活动有关的演出名目繁多，比如江苏有酬神戏、集场戏、喜庆戏、迎銮戏、拿官戏、禁规戏、宝局戏、报干戏、贺老大戏等。[19]山西有庙会戏、开光戏、还愿戏、开市戏、堂会戏、丧戏、罚戏等，其中，一年四季的庙会戏多不胜数。[20]民间演出往往与其演出功能、民俗事项紧密结合。比如安徽泾县的赛会，就有三月十六日玄坛会，四月初八日五显会，六月初六牛王会，十月二十日迎春会，“每赛会必须演戏，与会乡村轮年而值之。先一二日开演，即迎神来戏场观剧，出巡回来，必抬神在戏场疾行四五周，谓之扛神。问有不及走避而跌伤者，不问也。赛会之夜戏必以通宵，以便远来之观者。就近人家，必接其亲戚故旧来家看会，非特戏演完不去。……就中以玄坛会、五显会、迎春会为闹热。牛王会虽不闹热，然香火则较盛。牛王大帝者，即汉渤海太守龚遂也，以卖刀买牛之故事，乡人讹之，称为牛王大帝。凡

在二三十里内之人家，必具香烛往酬神，间有自百里来者。正戏之外，兼演傀儡戏（以木偶饰生旦净丑，伶人举之演唱）。其戏由特别酬神者出资演唱。特别酬神者，或因病，或别种事实，曾许牛王大帝之愿者。香烛之外，悉出钱四百文，演傀儡戏一出，又杀鸡沥其血以飨神。此外演戏佞神者，有关帝生日戏，财神戏，老堂戏（猪之神也），蚕娘之戏（蚕之神也）。”[21]这种酬神飨神功能目的的不同，决定时间的多季节性，也造就戏曲演出的兴盛，可以是“间有自百里来者”。这时的“来者”有两重身份，一是观众，一是酬神者，两重身份很难分出子丑寅卯，这也正体现出戏曲与民俗文化、民俗活动的融通。

戏曲源于民俗文化、民俗活动，但在其与民俗文化、活动的漫长交融、分裂、撞击中，一方面其独立的形态品格逐渐形成，一方面民俗活动、民俗事项中的情感、精神和思想性逐渐“分工”转移过来，戏曲成为民俗活动、庙会活动的核心内容，成为“每赛会必须演戏”的法则。民俗活动是一个杂烩，精神的、物质的、生活的、信仰的、节日的、艺术的等等，都大而统之地融合在一起，以节日庙会等形式保存发展，戏曲艺术形态的发展和独立文体品格的建立，是民俗活动、民俗事项中比较庞杂的内容中有更为清晰的一种归类，戏曲情感的传达使它的精神性、思想性（包括宗教信仰）在民俗活动中有更多的移驻和侵蚀，成为精神、思想集中的一个库所和集散场，渐次地戏曲所表达的情感内容和精神意蕴上升为民俗文化的精神层面，一定程度上成为民俗文化、民俗活动的思想灵魂，所以戏曲演出成为民俗文化必然的和最为重要的构成。这样我们也可以理解何以这种民间的演出观众总是“如醉如痴”、“举国若狂”，甚至有“万余人齐声呐喊”（张岱《陶庵梦忆》卷六）的壮观场景，民间轰轰烈烈的演出，演出及祭仪所赋予的功能和意义，使得演出所具有的这种思想性和精神性成为整个民俗活动的核心和灵魂，是民俗文化、民俗活动的精神所在，所以戏曲与民俗文化的关系还不是停留在一种简单的戏曲蕴育于民俗文化、民俗活动并随之彼此关系愈来愈远的消解，而是在彼此的运动、磨合中愈益密切并提升其思想精神的过程，因为戏曲、因为戏曲的情感，使得民俗文化、民俗活动格外的生动、热闹，把民间的精神与物质、情感与生活、历史与现实、欲望与道德等等紧紧地联系起来，从而使民俗节庆、民俗活动成为民众情感的、思想的、集体精神的体现和承载。

戏曲与民俗文化、民俗活动的这种关系，建立起中国戏曲生存、发展的有效机制。纵观世界戏剧发展的历程，其他一些古老的戏剧已经成为博物馆艺术，现在我们只能看到一些风蚀的剧场巨石，但中国戏曲不然，它千百年来流行不衰，这其中一个重要原因就是它始终与民间与民俗文化、民俗活动相依相偎，没有脱离它生存的环境和土壤，成为民众物质与精神生活的栖息地。历史在发展，时代在变化，人们的审美趣味也在变化，戏曲也在变化。新陈代谢是一条颠扑不破的规律和真理，但中国戏曲不仅没有消亡，没有成为博物馆艺术，而是发扬光大，走向了全国，在各地诞生了许许多多的地方戏剧种，“花部”的崛起正是戏曲与民俗文化、民俗活动关系的最好注解。中国戏曲的历史代谢也是在民俗文化、民俗活动中完成的，有衰落，有消亡，但根深叶茂，此消彼长，病树前头万木春，有更多的符合民众审美趣味和期待的剧种、样式诞生，没有专职的革新工作者，民众就是革新者，是编剧，是演员，更是欣赏的主体——观众。

而今，戏曲与民俗文化的关系似乎已经渐行渐远，分属彼此已远的两个领域，已经到了一提这两个词时，需要进行身份论证的地步。而面对急遽变化的时代，戏曲发展步履维艰，历史上、现实中，民俗文化、民俗活动与戏曲的联结，戏曲在民众物质生活、精神生活中所发挥的作用，依然是我们今天探讨戏曲生存与发展不可忽略的门径和方向。

戏曲是艺术，更是一种生活——与大众物质、精神联系紧密的生活。这是需要我们充分认识和估计的。

[1] 引自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社 1990 年，第 497 页。

[2] 同上，第 500、501 页。

[3] 引自吴毓华《中国古代戏曲序跋集》，第 504、505 页。

[4] 《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社 1959 年，第 225 页。

[5] 《乡言解颐》，中华书局 1982 年，第 1 页。

- [6] 钟敬文主编《民俗学概论》，上海文艺出版社 1998 年，第 1 页。
- [7] 《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年，第 5 页。
- [8] 同上，第 4 页。
- [9] 文化艺术出版社 1998 年，第 55 页。
- [10] 周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社 1979 年，第 87 页。
- [11] 这一传统贯穿了目连戏演出的始终，无论在国内，还是在海外。
- [12] 参拙文《虎丘曲会与昆曲审美的雅、俗之境》，台湾中央大学“世界昆曲与台湾角色——昆曲国际学术研讨会”论文（2005 年 4 月）。
- [13] 黄竹三《我国戏曲史料的重要发现——山西潞城明代〈礼节传簿〉考述》，《中华戏曲》第 3 辑，山西人民出版社 1987 年，第 143 页。
- [14] 寒声等《〈迎神赛社礼节传簿四十曲宫调〉初探》，《中华戏曲》第 3 辑，第 123 页。
- [15] 清？袁景澜《吴郡岁华纪丽》，江苏古籍出版社 1998 年，第 5 页。
- [16] 同上，第 7 页。
- [17] 同上，第 1 页。
- [18] 参曾志巩《江西南丰傩文化》（上），中国戏剧出版社 2005 年，第 97、98 页。
- [19] 《中国戏曲志？江苏卷》，中国 ISBN 中心出版 1992 年，第 787—789 页。
- [20] 《中国戏曲志？山西卷》，文化艺术出版社 1990 年，第 565、566 页。
- [21] 胡朴安《中华全国风俗志》（下），河北人民出版社 1988 年，第 278、279 页。